



Mies y Scharoun en Berlín, durante la inauguración de la Galería Nacional en 1967.

MIES CONTRA SCHAROUN: UNA REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA EN EL KULTURFORUM DE BERLÍN

Antón Capitel

Puede afirmarse que la fortuna de la arquitectura moderna fue en gran parte una cuestión alemana. Allí se celebró la lucha entre el expresionismo y la "nueva objetividad", feroz y principal combate mantenido a veces, y paradójicamente, entre amigos, y de la que esta última emergería en

apariencia como casi exclusiva. Y allí, con el tiempo, en un escenario arquitectónico erigido por motivos políticos, el Kulturforum de Berlín, se representaron de forma magistral las posiciones maduras de la arquitectura moderna que, herederas de aquéllas que fueron fundacionales, continuaban aún tan distantes. Mies y Scharoun –o Mies contra Scharoun– representan todavía los dos extremos de la arquitectura del siglo cuando éste se acaba? Acaso sea así en cierto modo y las grandes alternativas de la arquitectura hoy vigente no estén aún demasiado lejanas de las encontradas posiciones que dejaron sentadas los dos grandes maestros alemanes.

EN EL PRINCIPIO FUE LA WEISSENHOF

Ludwig Mies van der Rohe (Aquisgrán, 1886) y Hans Scharoun (Bremen, 1893) se conocieron en 1926 cuando el primero invitó al segundo a participar en el proyecto de la *Weissenhofsiedlung* en Stuttgart. Mies, ya de 40 años y 7 mayor que Scharoun, demostraba así ser sensible al prestigio de este último, pues la invitación a participar en el barrio no tenía por qué significar

En el Kulturforum se representaron de forma magistral las posiciones maduras de la arquitectura moderna –herederas del expresionismo y la "Nueva Objetividad"– que continuaban aún tan distantes.

ninguna identificación, ni siquiera un deseo de acercamiento, y puede ser entendida tan sólo como un prudente eclecticismo: la arquitectura *racional* no se sentía todavía tan madura, o tan segura de su éxito, para realizar el barrio Weissenhof como una exhibición exclusiva de la "nueva

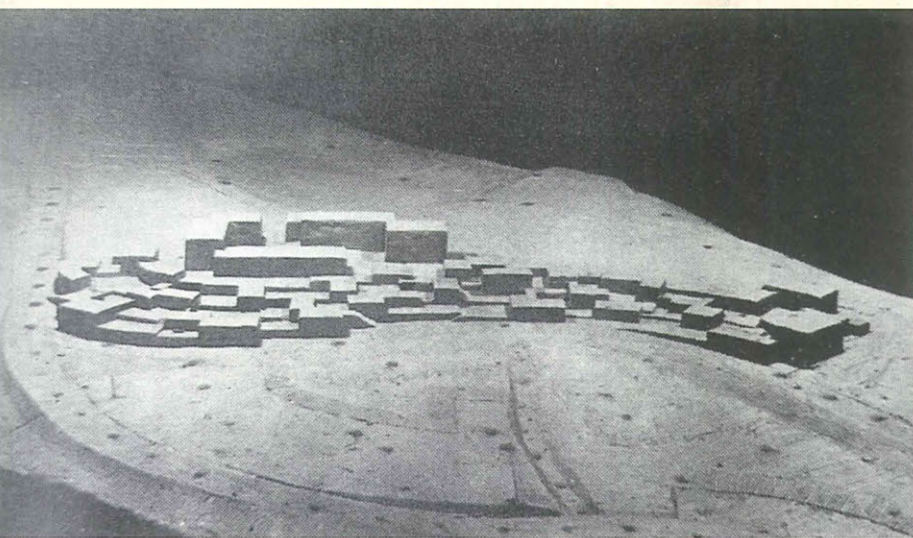
objetividad", por lo que parece que Mies prefirió asegurar la calidad del barrio convocando una colección de nombres que le ofreciera por simple efecto sumatorio la máxima garantía. Eso parece, al menos, cuando junto a Le Corbusier, Gropius, Hilberseimer y él mismo, invitó también a Scharoun y a otros expresionistas, pero, además, a arquitectos prestigiosos más tradicionales, como Van de Velde o Berlage.

Pero ¿acaso las dudas acerca de la arquitectura moderna no afectaron al mismo Mies, de modo que pudiéramos pensar que el eclecticismo no era sólo una garantía, sino, quizá, algo más próximo, también, a una convicción? Lo cierto es que así parece afirmarlo la conocida maqueta del primer proyecto para la *Weissenhof* (1925), geomórfico, de onduladas terrazas, y próximo incluso en su concepto de centro cívico a las ideas de Bruno Taut en la *Stadtkrone*.

Es bien sabido como, después de su juvenil academicismo, Mies inició su carrera madura, ya moderna, admitiendo importantes contaminaciones expresionistas derivadas de sus relaciones berlinesas. Fue un bello y emocionante momento, al menos a mi

Mies inició su carrera madura, ya moderna, admitiendo importantes contaminaciones expresionistas. Su trayectoria siguió luego sin el menor desvío por el purista y ascético camino que bien conocemos.

La polémica existió realmente desde un principio, aunque no entre Mies y Scharoun, sino entre Mies y Hugo Häring. Pues Häring fue la fuerza teórica de Scharoun, así como éste fue el "brazo armado" de aquél.

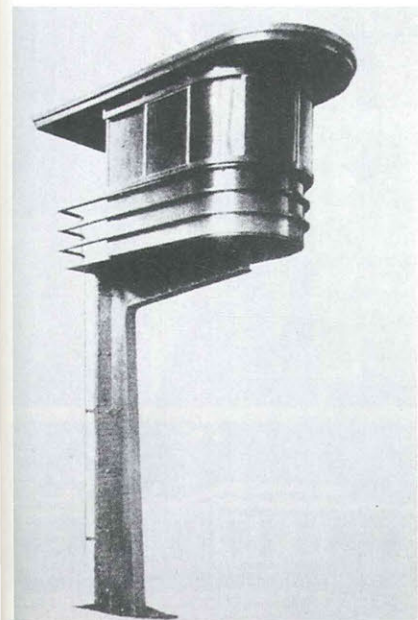


Mies van der Rohe, maqueta original para la Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1925.

parecer, expresado sobre todo por los hermosos proyectos de los rascacielos de cristal, el del concurso en la Friedrichstrasse (1921) y el de 1922, ambos para Berlín. Frente al dramático y exacerbado expresionismo escultórico de Hugo Häring y de Hans Scharoun para el mismo concurso, Mies hizo dos trabajos más moderados, probablemente más brillantes, pero también expresionistas. Pues incluso la condición vítrea de las torres, aunque pasara pronto a pertenecer al ideal moderno contrario, nació en realidad de las ideas de Taut que adjudicaban al cristal la pureza, la honestidad, el símbolo de una sociedad nueva y

hasta el poder *metafísico*. Cualidades todas ellas que serán raptadas por Mies cuando entienda que el rascacielos de vidrio solo es posible desde la coherencia absoluta entre el volumen y la estructura a través de las superficies del paralelepípedo, obteniendo con ello la más intensa y novedosa expresión mínima.

Pero no sólo: Mies fue suavemente expresionista también en el edificio de oficinas en hormigón armado (1923) y en el monumento a Rosa Luxemburgo (1926); y llegó a una manera próxima a la de Mendelsohn en el proyecto para la *torre de control de tráfico* (1924), realizado con Heinrich Kosina. También puede vérselo sucumbir a una nueva tentación en una de las casas patio de 1931. Eso fue todo, o casi todo: su trayectoria siguió luego sin el menor desvío por el purista y ascético camino que bien conocemos.



Ludwig Mies van der Rohe, Torre para el tráfico, 1924.

Mies criticaba el funcionalismo de Häring -su relación extrema entre forma y contenido como entre el guante y la mano- argumentando los cambios a lo largo del tiempo.



Ludwig Mies van der Rohe, Rascacielos en la Friedrichstrasse, Berlín, 1922.

HÄRING CONTRA MIES

La polémica existió realmente desde un principio, aunque no entre Mies y Scharoun, sino entre Mies y Hugo Häring. Pues Häring (1882-1958) fue la fuerza teórica de Scharoun, así como éste fue el "brazo armado" de aquél. Brazo armado de lápiz, se entiende.

Mies y Häring coincidieron en el grupo *Der Ring*, en el 1er. CIAM, y ambos fueron también miembros del *Novembergruppe*. Mies criticaba el funcionalismo de Häring -su relación extrema entre forma y contenido como entre el guante y la mano- argumentando los cambios a lo largo del tiempo. Häring defendía la utilidad y la vida frente a la composición, teniendo a ésta y a la geometría como un *clasicismo*, como una falta de libertad. Interpretaba a Le Corbusier como un *clásico* y defendía un moderno *goticismo* como alternativa. Como se ve, lo moderno no lo parecía tanto: las polémicas

decimonónicas se reproducían.

Pues Häring puede interpretarse como una expresión tardía del *Art and Crafts*, del pintoresquismo doméstico y funcional, pero es preciso reconocer que, además, inventó una de las versiones del *organicismo*, precisamente aquella que alcanzaría gran importancia aunque no fuera más que por la existencia de la obra de Scharoun, a la que dio soporte teórico y moral.

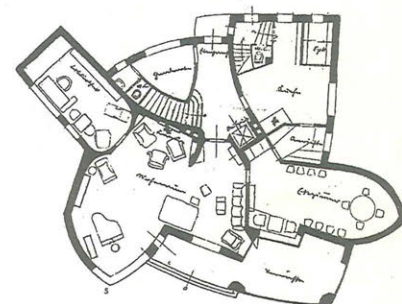
El contexto, la naturaleza, la vida, el movimiento, el carácter y la identidad de las formas funcionales, el *significado* como fruto de la ligadura entre función y expresión, la unión entre forma y contenido, fueron algunos de los conceptos y relaciones clave de Häring a los que se les reservaba un importante y moderno futuro.

SCHAROUN HACIA MIES

Como Mies -que sólo fue a la escuela de la catedral de Aquisgrán- Hans Scharoun tampoco tuvo demasiados estudios, pues aunque fue alumno de la escuela de Berlín Charlotemburgo, acabada la guerra (1918) no fue admitido ya al curso superior. Se formó al



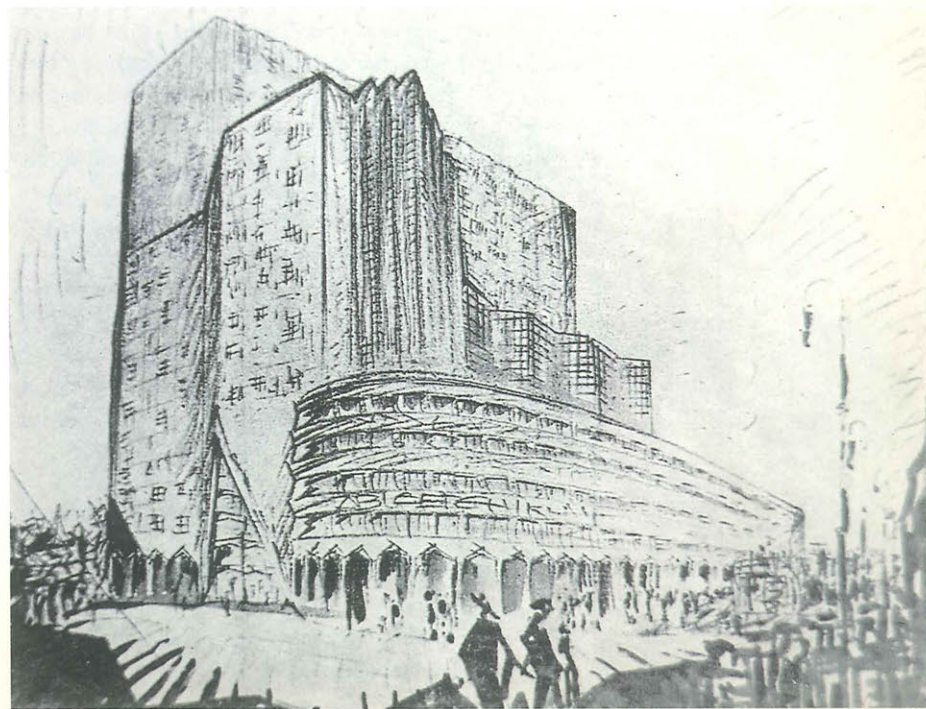
Scharoun y Häring en 1950



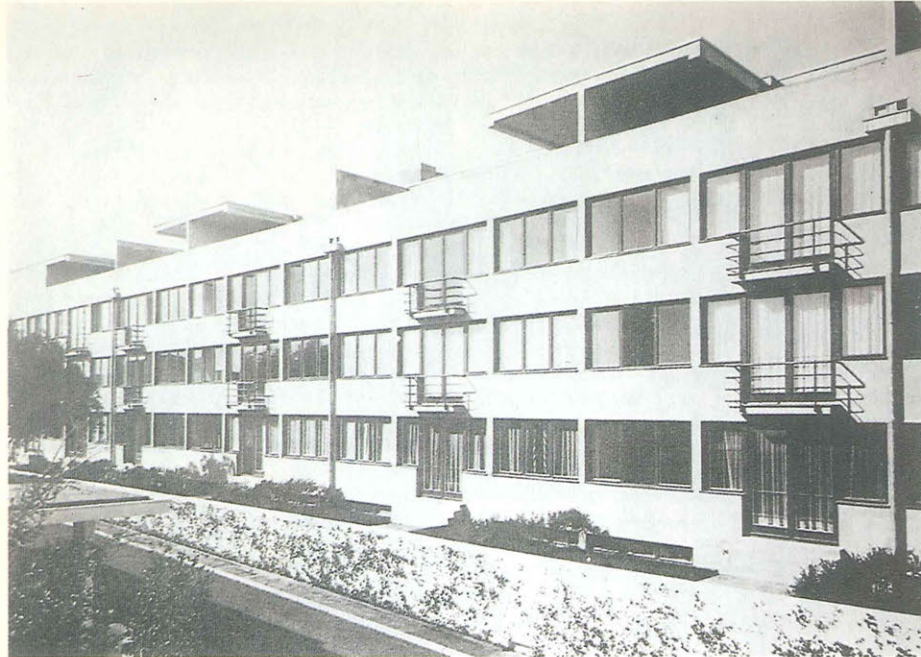
Hugo Häring, Casa proyectada según el uso y el movimiento, 1922.

El contexto, la naturaleza, la vida, el movimiento, el carácter y la identidad de las formas funcionales, el significado como fruto de la ligadura entre función y expresión, la unión entre forma y contenido, fueron algunos de los conceptos y relaciones clave de Häring.

modo romántico y pintoresco, bastante ajeno así al mundo más académico que cultivó el joven van der Rohe. Concursos de 1919 y 1920 nos muestran una práctica expresionista primitiva, *neogótica*, suficiente, sin embargo, para llamar la atención de Adolf Behne y de Bruno Taut, para ser invitado a participar en el grupo berlinés *Utopía* y para publicar en "*La cadena de cristal*". Ya entonces rechazaba el racionalismo y reivindicaba el organicismo funcionalista de Hugo Häring. Desde aquellas fechas hasta la de la Weissenhofsiedlung (1926-28) proyectó para numerosos concursos y su manera se hizo en ellos mucho más avanzada. En 1925 se relacionó intensamente con las vanguardias berlinesas y conoció a Adolf Rading, ingresando ambos en el "*Ring*". Allí fue donde tomó contacto con Häring. (Desde los años de la guerra se había ganado la vida diseñando granjas y casas tradicionales, con Paul Kruchen y para la Prusia oriental. En 1925 se inició como profesor en la Academia de Arte de Breslau, lo que ignora si le liberó del todo de su primer oficio).



Hans Scharoun, Rascacielos en la Friedrichstrasse, Berlín, 1922.



Ludwig Mies van der Rohe, Bloque en la Weissenhof, Stuttgart, 1927.

Ya en la *Weissenhof*, Mies y Scharoun representaron mundos opuestos, aunque visualmente suavizados por la blancura común. El bloque de Mies era genérico y abstracto, elegantemente compositivo, modélico. La casa de Scharoun -primera de sus realizaciones modernas-

era concreta, particular, ligada a su posición y terreno, a las vistas, funcionalista, anecdótica. Pero, al tiempo que la *siedlung* se inauguraba, Scharoun diseñó una casa transportable para la *Exposición del Jardín alemán y la industria* en Liegnitz (1928) en una manera prácticamente miesiana. Fue su momento más próximo, acaso un homenaje. Quizá no exento de ironía, que en Scharoun abundaba: disfrazarse de Mies tenía sentido para una casa transportable, sin lugar. Esto es, como si se declarara que sólo en ese caso lo tenía.

Acabado el transcurso desde el primitivo expresionismo *gótico* hasta la manera más madura, Scharoun, pues, coincidió voluntariamente con Mies. ¿Era una ironía, como dudábamos, o era una forma de anunciar una cierta rendición ante la *nueva objetividad* y ante la posibilidad de una carrera práctica hasta entonces negada? El propio Mendelsohn había decidido establecer un pacto entre expresionismo y racionalismo que le permitió construir sus edificios urbanos, y que creó una escuela universal debido a la fertilidad de la mezcla entre lenguaje racional y riqueza expresiva. En una gran cantidad de ciudades europeas se construyeron edificios mendelsohnianos.

No resulta, pues, sorprendente que en el período de 1927 a 1933, especialmente activo para Scharoun, propusiera una nueva versión del pacto con los edificios de viviendas en la Kaiserdamm (1928-29), en la Hohenzollerndamm (1929-30), ambos en Berlín, y con su intervención en la barriada Siemensstadt (1928, dirigida por Gropius). Como en el caso de Mendelsohn, el pacto fue muy fértil, al menos en lo que hace a la fortuna de la expresión urbana: pocas imágenes tan logradas en el Berlín de la época como las de estas viviendas. Mezclar era bueno.

Incluso el propio Gropius eligió el plano ideado por Scharoun para la Siemensstadt por su atención especial al contexto. Nada más ajeno al esquematismo racionalista de la repetición abstracta. También Gropius pactaba (o dudaba).

En otras obras más adecuadas para ello Scharoun acentuó lo expresivo, aunque sin prescindir de la mezcla. Pero nuevos tiempos llegarían.

En otras obras más adecuadas para ello Scharoun acentuó lo expresivo, aunque sin prescindir de la mezcla. Pero nuevos tiempos llegarían.

Pero nuevos tiempos llegarían.

NINGUNA ARQUITECTURA MODERNA

Mies sustituyó a Gropius en la dirección de la escuela Bauhaus en 1930, como es sabido. Las presiones nazis le hicieron trasladarla a Berlín en 1932, ya privada, y fue obligado a

cerrarla en 1933. Siguió desarrollando los proyectos que le iban convirtiendo en uno de los más importantes y más radicales arquitectos racionalistas, pero hizo una sola obra: dicen que la casa Ulrich Lange (Krefeld, 1935) fue construida como casa patio para que no se viera. La arquitectura racional estaba prohibida. En 1938 emigró a los Estados Unidos.

La fortuna del expresionismo -o del pacto- no era mayor.

Scharoun se refugió en encargos de vivienda unifamiliar, donde la experimentación expresionista, no exenta de racionalismo, fue paulatinamente sustituida por una mezcla distinta, esta vez con lo tradicional, imagen necesaria, al parecer, para obtener la licencia de construcción. Supongo, por los testimonios y por la arquitectura, que esto era verdad, pero las casas que Scharoun construyó con este nuevo y, al parecer, forzado pacto, no están en absoluto exentas de interés y anticipan brillantemente muchos de los conceptos cuya enunciación, tantos años más tarde, haría tan popular a Robert Venturi.

Dicen que no se exilió porque no sabía inglés. Sea como fuere, entretuvo sus ocios de guerra realizando una serie de dibujos de arquitectura expresionista y fantástica. Era ya la tercera, después de las de 1919-21 y de 1922-23.

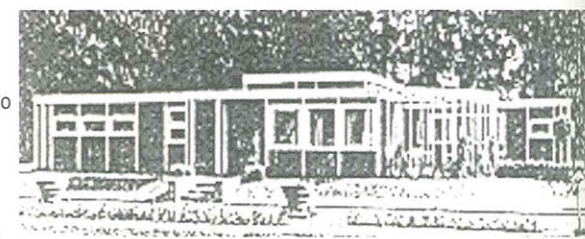
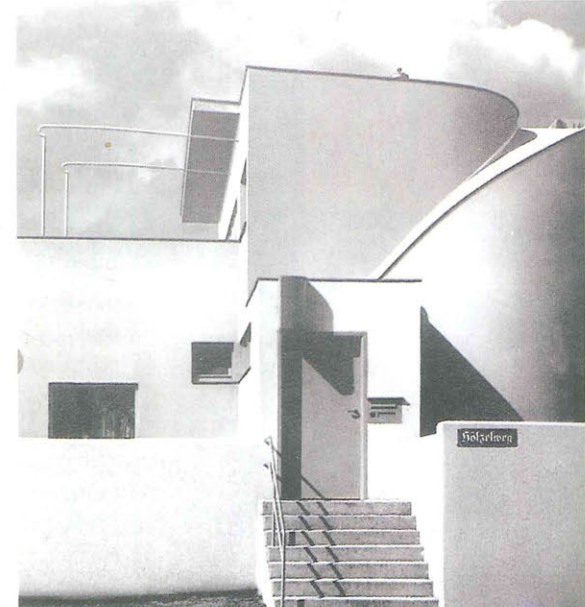
Hans Scharoun, Casa en la Weissenhof, Stuttgart, 1927.

Disfrazarse de Mies tenía sentido para una casa transportable, sin lugar. Esto es, como si se declarara que sólo en ese caso lo tenía.

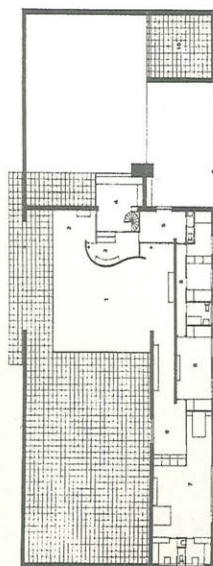
VICTORIA DE LA MODERNIDAD Y MIES VENCEDOR

Uno de los vencedores de la segunda guerra mundial fue sin duda la arquitectura moderna. Con la influencia de los exiliados, algunos con el gran prestigio de Gropius o Mies, el "Estilo Internacional" se convirtió con rapidez en la arquitectura propia de los Estados Unidos. Y ello a pesar de Wright, y más allá también del inmediato pasado norteamericano, clasicista y ecléctico todavía, o, como mucho, *Art Déco*.

Pues los nazis habían hecho de la modernidad un innecesario enemigo promocionando una arquitectura rigidamente académica; los fascistas italianos usaron lo moderno como propio, pero, por su alianza política, quedaron incluidos en una condena sólo justificada por una práctica *novecentista* de bastante calidad. Los ingleses, en cambio, eran muchísimo más conservadores que los italianos. El gran clasicista Sir Edwin Lutyens presidió en guerra un comité de reforma académica de Londres, pero falleció en 1943, por lo que ya no pudo presionar



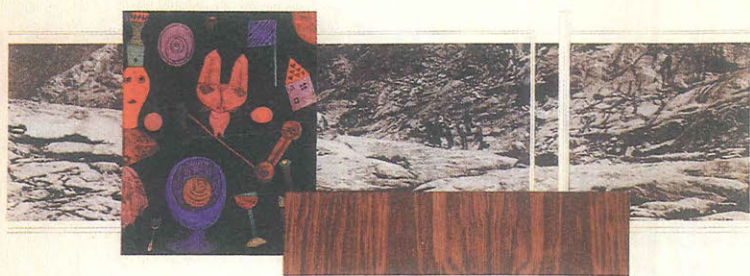
Hans Scharoun, Modelo de casa transportable, 1928.



Ludwig Mies van der Rohe, Casa Ulrich Lange, Traar, 1935.



Hans Scharoun, Viviendas en la Siemensstadt, Berlín, 1928-31.



Mies abandonó cualquier otro rasgo, expresionista o neoplástico, y logró, sin más que alterar el tamaño o las proporciones, que el paralelepípedo ortogonal le sirviera para todo, haciendo buena la idea renacentista y corbuseriana de las formas puras como formas perfectas.

con su prestigio para intentar que los rasgos modernos no se adoptaran rápidamente como signos occidentales. Casi sólo el régimen de Stalin -aliado devenido enemigo de manera automática con el fin de la guerra- había liquidado ya toda veleidad moderna para elevar la arquitectura académica tardía al rango de representación del estado soviético y de sus nuevos dominios. Casi solo, pues hasta el franquismo, de signo político opuesto, ayudó también, con la protección de la supervivencia del historicismo, a que el "*Estilo Internacional*" se convirtiera en la imagen de la democracia.

La carrera norteamericana de Gropius pasó a encarnarlo elocuentemente, al menos en lo que iba a tener de convención establecida y profesional, y dulcificando mucho para ello tanto el concepto de "*racionalismo*" como, sobre todo, el de "*nueva objetividad*". Pero Mies van der Rohe, en cambio, y sin dejar de insertarse en el profesionalismo estadounidense, fue capaz de construir un ideal de forma más potente aún -más radical en ciertos aspectos- que el que había practicado en Alemania, y de tanta o mayor trascendencia. Pues el ascético estudio del volumen paralelepédico acristalado constituyó, como es sabido, un modo de hacer arquitectura con secuelas que nunca se interrumpieron, que aún duran y que en algunas versiones han adquirido nueva vigencia.

Mies perfeccionó la condición *minimal* de su obra llevando al extremo el ideal de desornamentación y de simplicidad cuya invención compartió con algunos de sus colegas. Pero lo hizo de forma bien curiosa, pues se apropió para ello de la idea de la arquitectura cristalina, que, como hemos visto, era expresionista en realidad, para servir de cierre, aunque sin ocultarla, al espacio interno de la "*caja*" racionalista ideada y proclamada por Le Corbusier; o, si se prefiere, a la casa Dominó, a la que, como afirman Moreno Mansilla y Tuñón, le faltaba la fachada¹. Y siguió casi sin ella, en realidad. Paradójicamente, pues, el purismo

miesiano, procede de mezclas y ambigüedades. (Así, y por fortuna, no es tan mínimo.)

Mies abandonó cualquier otro rasgo, expresionista o neoplástico, y logró, sin más que alterar el tamaño o las proporciones, que el paralelepípedo ortogonal le sirviera para todo, haciendo buena la idea renacentista y corbuseriana de las formas puras como formas perfectas. Escuelas, universidades, bibliotecas, viviendas unifamiliares, torres de oficinas o de apartamentos, teatros,... Todo en un paralelepípedo, o, acaso, en dos. En este aspecto Le Corbusier no había querido, o

logrado, ser tan radical.

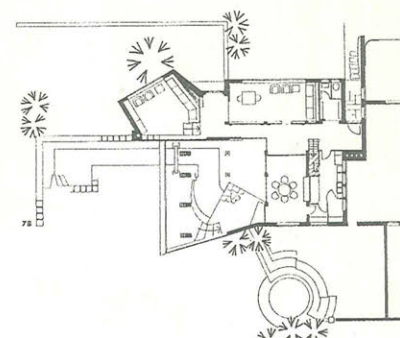
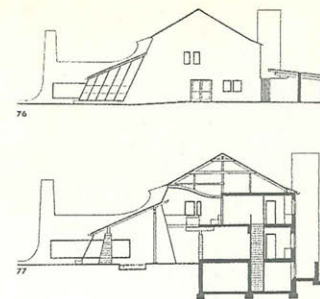
Ludwig Mies van der Rohe, Crown Hall, Chicago, 1950-56.



La forma pura, mínima, transparente, universal, trasladable, había triunfado. Pero resulta curioso que la densidad miesiana tuviera tanta capacidad para ponerse al servicio del consumo más banal.

Sin embargo -y frente a la instrumental condición que tenía en la obra de este último- la estructura resistente adquirió para Mies una gran importancia, una importancia *esencial*, verdaderamente. Esta debía conseguir y expresar su perfecta relación con la simplicísima forma, para lo que practicó 3 métodos diferentes de proyecto: el convencional de pórticos transversales (Biblioteca del IIT) y otros dos inventados, el de pórticos transversales externos a un volumen de cualidades continuas en ambos sentidos del plano (Crown Hall, Casa Farnsworth, Teatro en Mannheim), y el de estructura *isótropa*, o de malla cuadrada (Instituto de Química del IIT, y torres de apartamentos en Chicago).²

Los seguidores de Mies no dieron tanta importancia a esta relación entre estructura y forma, sobre todo como medio de expresión. Quizá la reducción de la arquitectura a la "*caja*" lo hiciera deseable, aunque no



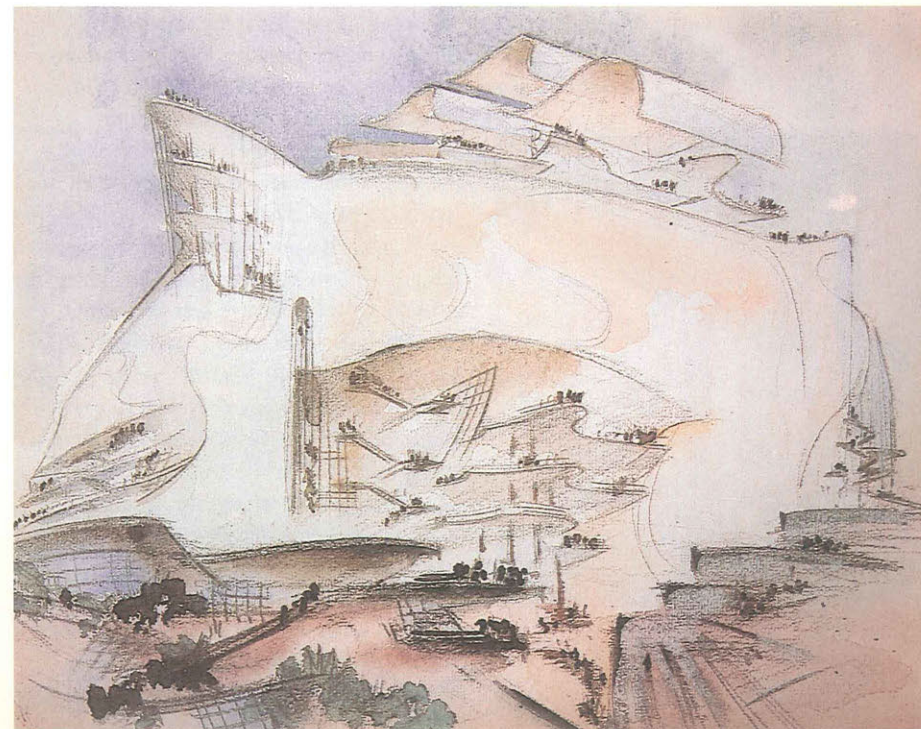
Hans Scharoun, Casa Farnsworth, 1938-44.

Scharoun, eliminando todo compromiso con la *nueva objetividad*, representó la postura más radical entre todos aquéllos que se alinearon para revisar el moderno. El funcionalismo orgánico tomó la más exaltada versión.

necesario, pues los procedimientos estructurales practicados o inventados por él tenían la misma universalidad que la forma paralelepédica: con ellos también podía conseguirse cualquier tamaño y cualquier proporción, muy distintos usos y las más diversas divisiones del espacio. La forma pura, mínima, transparente, universal, trasladable, había triunfado. Pero resulta curioso que la densidad miesiana tuviera tanta capacidad para ponerse al servicio del consumo más banal. O, dicho de otro modo: resulta bastante asombroso que la arquitectura pragmática del capitalismo norteamericano aceptara una forma tan idealista. ¿Acaso tan sólo por usarla como bandera?

LA RECONSTRUCCIÓN DEL EXPRESIONISMO

En una situación bien diferente se encontraba Scharoun, que, como después de la guerra anterior, volvió a trabajar en la reconstrucción, ahora de Berlín, ciudad ocupada, devastada y culpable. Profesor al principio tanto de la Universidad Técnica de Berlín, en el sector oriental, como de la Academia Alemana de Ciencias, en el occidental, tuvo que optar por uno de los lados cuando se dividió la ciudad. Se instaló en el sector oeste, que iba a oponer la arquitectura moderna y la transformación contemporánea de la ciudad como llamativo y cercado símbolo de



Hans Scharoun, Esbozo arquitectónico, periodo 1939-45.



En esta página:
Ludwig Mies van der Rohe,
Galería Nacional, Berlín, 1962-68.
Vistas exteriores, sección y planta.

la democracia.

Pero esta arquitectura no iba a ser, al menos para él, la misma que la proclamada en Estados Unidos por sus compatriotas. Eliminando todo compromiso con la *nueva objetividad*, representó la postura más radical entre todos aquéllos (Aalto, el Team X, los arquitectos italianos de la generación de Rogers,...) que se alinearon para revisar el moderno. El funcionalismo orgánico inventado por Häring tomó en su obra la más exaltada versión: geometrías irracionales al modo mineral, biologistas nucleaciones, analogías urbanas y pseudo espontáneas, intensas, plásticas y exclusivas relaciones con el lugar, individualidad de las formas y de las partes presididas por un rechazo de la repetición y de la coherencia tan intenso por entenderse como un método que busca, afanoso, la salvaguarda del contenido,... Escuelas, viviendas y teatros exhibieron así una acusada complejidad naturalista como símbolo y garantía de su condición singular, y en la que la plástica elegancia de los edificios de viviendas para el Berlín socialdemócrata no tuvo ya resquicio frente a un arisco lenguaje, geológico y telúrico, feíta en muchas ocasiones o rasgos, desgarradamente realista en otras, como si fuese eruptivo producto de una descomposición completa del expresionismo, y se hubieran recogido los fragmentos de la "cadena de cristal", rotos por la terrible guerra, para recomponerlos desordenada y agresivamente. Acaso no hubo nunca, al menos de forma simultánea, dos arquitecturas tan enfrentadas como las de Mies y Scharoun, nueva edición -más que de la de Bernini y Borromini- de la oposición genérica entre *apolíneos* y *dionisiacos*, entre clasicismo y barroco. Quizá sea en estas ocasiones cuando tanto la grandeza como las dificultades de la arquitectura se expresen con una intensidad mayor.

DOS PROTAGONISTAS PARA UN DRAMA

Berlín, ciudad duplicada, fue surgiendo de entre sus cenizas. El cercado sector occidental aprovechaba su condición de aislado enclave para exhibir su modernidad: el *Kulturforum* se construirá como representación de la potencia cultural y moral del capitalismo democrático.

Pero el decorado de la escena -al participar los arquitectos alemanes más opuestos y de mayor prestigio, Mies y Scharoun- no renunció a representar también el poema dramático de la

imposible identidad de la arquitectura moderna. Mies edificó allí su última "caja" - con su cuarto método- que ha perdido en gran parte su condición de tal para rendir tributo al arcano dórico y para conseguir, por primera vez, una coherencia absoluta entre la estructura y la forma mediante la simetría central y la figura cuadrada. La Galería Nacional de Berlín de Mies van der Rohe (1962-68) conservó la indiferencia frente al uso, el lugar y hasta el material -al proceder como proyecto nada menos que del edificio para las oficinas de la empresa Bacardi en Cuba, pensado en hormigón-, pero guardó de la simplicidad tan sólo la apariencia al esconder la mayor parte del programa del museo en un basamento. ¿Era Europa más complicada que América? En todo caso, ninguna duda de las que le atenazaron, quizá, en su juventud asoma ahora: de una posible



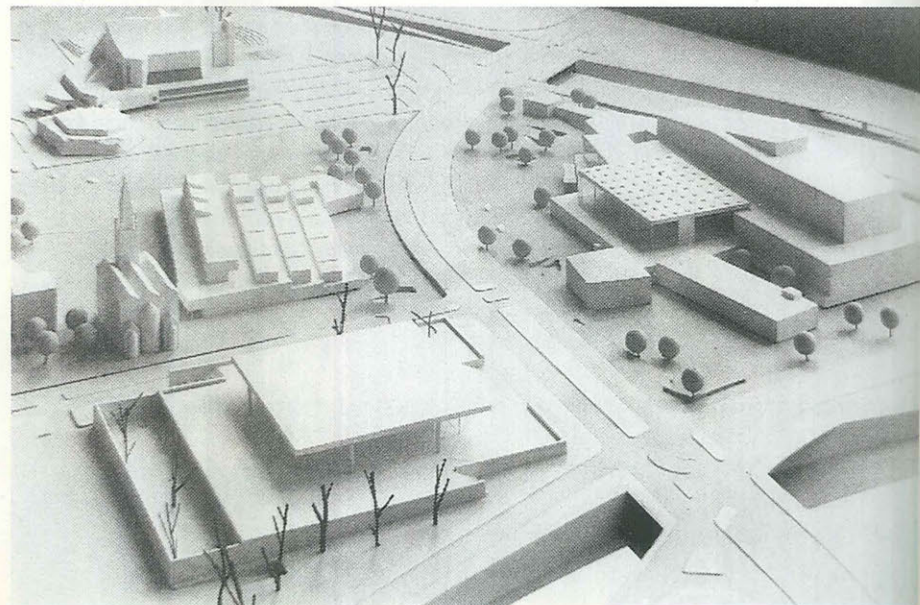
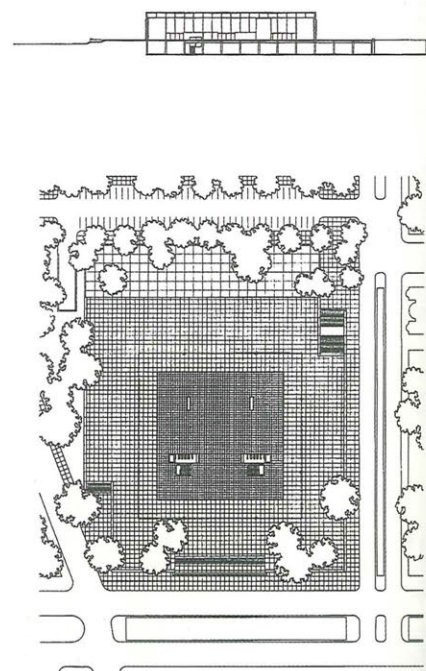
La Galería Nacional de Berlín conservó la indiferencia frente al uso, el lugar y hasta el material, pero guardó de la simplicidad tan sólo la apariencia al esconder la mayor parte del programa del museo en un basamento.

tentación expresionista que la ciudad hubiera, acaso, despertado, no aparece rastro. (Sí del neoclásico de Schinkel, en cambio, y según dicen, pero también del pabellón de Barcelona, realizado con el método número 0.)

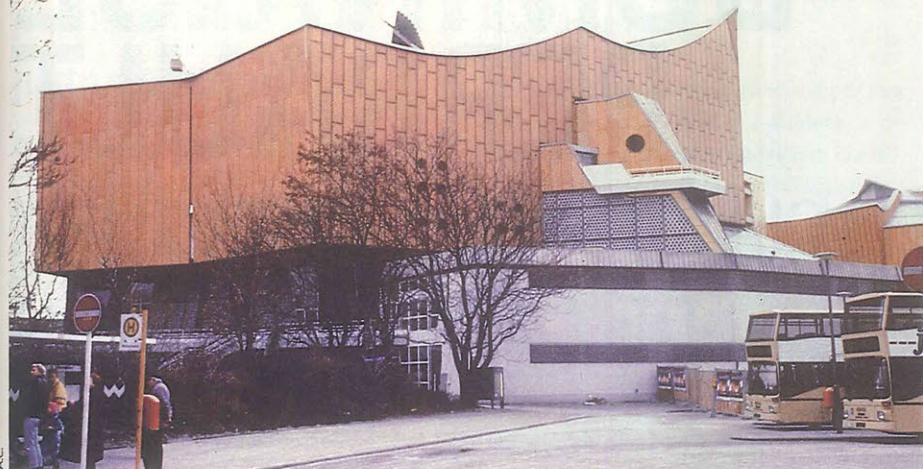
Y, sin embargo, los extremos se tocaron, pues Hans Scharoun hizo el auditorio de la Filarmónica de Berlín (1956-63) al modo de un pétreo barco que parece flotar en un no menos pétreo basamento de servicios. Recurso, pues, y a pesar de todo, con algo bien semejante al de la galería: una parte singular y principal libera su forma de cualquier servidumbre al situarse encima de un podio y al hacer soportar las suyas al resto de los locales que éste cobija. Pero la forma scharouniana es tan compleja y libertaria que en la sala (barco) debe acabarse atando a la simetría (*¿náutica?*) para evitar el vértigo de la descomposición total. En el basamento de *foyers* y servicios, en cambio, todo orden geométrico ha desaparecido y el naturalismo más exaltado se manifiesta con asombrosa intensidad: el público circula por el variado paisaje inferior al *casco*, entre los puntales que lo componen y soportan la varada nave; a través de cascadas de escaleras debe subir a andamios y a precipicios para alcanzar el arca donde la música queda encerrada.

SCHAROUN HACIA MIES : FIN DE LA OBRA

Mies murió en Chicago, en 1969, a los 83 de edad. Scharoun le sobrevivió poco, pues falleció en 1971. La Galería Nacional había



Maqueta del Kulturforum, Berlín.



La forma scharouniana es tan compleja y libertaria que en la sala debe acabarse atando a la simetría para evitar el vértigo de la descomposición total. En el basamento de *foyeres* y servicios todo orden geométrico ha desaparecido y el naturalismo más exaltado se manifiesta con asombrosa intensidad.

sido un encargo directo. La Filarmónica de Scharoun, en cambio, había vencido un concurso en 1956, procedimiento deportivo por el que prolongó todavía su participación en el Kulturforum con el de la Biblioteca en 1964, ya a los 71 años. (Aún en el 66 revisó el proyecto, construido a partir de 1979 por Edgar Wisniewski.)

Acaso preocupado por el abuso que el expresionismo pudiera hacer sobre aquella *objetividad*, entonces ya madura, y debido a los azares de la edad y de la salud –y a su todavía juvenil afición por los certámenes– Scharoun atendió especialmente a la presencia de la Galería, ahora al otro lado de la calle, y, con la Biblioteca, encargada del acceso hacia el foro de la cultura. La escena final se debe, pues, verdaderamente, a Scharoun, que concibió tanto su segundo edificio como la relación con el de Mies para formarla. Su preocupación llegó primero al no demasiado púdico extremo del homenaje mediante una visible sala de lectura como pabellón miesiano que oponer directamente al auténtico. A la postre le bastó con construir un basamento inicial idéntico al de Mies para dibujar luego la mayor diversidad formal que puede encontrarse, aunque sin que en ella falte finalmente una lograda y escultórica

unidad. Consciente como Mies de que se trataba de su propio *canto de cisne*, la biblioteca se proyecta al modo de un maduro manifiesto: complejidad, oblicuidad, falta de otra sistemática que no sea la del uso de la contradicción, de la fragmentación, de lo episódico y anecdótico, y, así, de la oposición a Mies³, verdadero objetivo de la lograda escena, en la que el primitivo homenaje de la sala se trastoca luego con el abuso de la luz cenital –nunca en van der Rohe– y tiene su voluntario residuo en cuatro grandes, cruciformes y caricaturizados soportes de hormigón. ¿Buscaba Scharoun el dramático equilibrio que su colega ignoró? ¿pensaba que era justo representar a la arquitectura moderna por medio de dos personajes, uno sublimado y abstracto, que plasma

el esfuerzo por volver real una pureza propia sólo de la mente, y otro que describe la difícil y angustiosa complejidad del mundo material y telúrico? ¿era esto una expresión de sus dudas; o era quizá una metáfora de su vida y de la tragedia de su país? ¿O se trataba tan sólo de un juego, tal vez aspirante a *sabio y magnífico*? Sea como fuere, 3 personajes scharounianos, complicadamente plegados como si fueran petrificados animales, o acaso quebradas montañas, rodean y protegen al *dios*, al metálico y vidriado templo. Pero, ¿no procedían todos ellos de "*la cadena de cristal*"?

No hay moraleja. No sé si puede haberla. Sólo añadir que la arquitectura contemporánea tal vez no esté muy lejana todavía de estos dos grandes arquetipos alemanes, pues con frecuencia vemos a lo que diríamos sus versiones actuales oponerse encendidas en certámenes, ciudades y revistas. La modernidad es vieja, sus inventores han muerto. Los condenados a ser sus sucesores se esfuerzan por superarla y, al tiempo, por serle fieles, pues no saben aún –no quieren saberlo– si están –si deben estar– dentro o fuera de ella. No importa. Nunca se ha sabido por que camino andaré la vida, sobre todo la de aquéllos que no tuvieron la fortuna de nacer en tiempos más oportunos.

Notas:

1. En esta apreciación he coincidido con mis amigos Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón que expresan una interpretación similar en su texto "La mirada y la acción", en Circo 58, 1998.
2. No desarrollo este asunto. Puede verse este desarrollo si se desea en el capítulo de Mies de mi libro "Arquitectura europea y americana después de las vanguardias", Summa Artis XII, Madrid 1996, o en los textos sobre Mies de "Artículos y ensayos breves, 1976-1991", COAM, Madrid 1993.
3. Esto me lo hizo notar, allí en Berlín, Pedro Feduchi, en 1991.

Antón Capitel



En esta página:
Hans Scharoun,
Filarmónica, Berlín, 1956-63.
Vista exterior, sección y plantas.
Biblioteca pública, Berlín, 1967-76.
Vista exterior y vistas interiores.